Universität Augsburg
Philologisch-Historische Fakultät
Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft
Wintersemester 2020/21
Betreuung: Dr. Friedmann Harzer

Durch wenig viel ausdrücken.

Kulturen des Schweigens bei Gerhard Polt.

Steven Maximilian Gabber (1437112)

1. Semester, Ethik der Textkulturen

Inhalt

1 Einleitung 1
2 Methodik 1
3 Analyse: 2
3.1 Theoretische Grundannahmen 2
3.1.1 Ambiguität und Polyfunktionalität nichtsprachlicher Kommunikation 3
3.1.2 Unmöglichkeit, nicht kommunizieren zu können 3
3.1.3 Inkongruitätshypothese 4
3.2 Gesprächssituation und Beteiligte 4
3.2.1 Fernsehen und Film – Beispiele *narrativer* Kommunikation 6
3.2.2 Ökonomisierung von Kommunikation im Fernsehen 7
3.2.3 Divergierende Gesprächsnormen zwischen Kabarett und Fernsehen 8
3.3 Typen des Redens und Schweigens 10
3.3.1 Meta-Kommunikation 10
3.3.2 Phatische Kommunikation 11
3.3.3 Zitieren 11
3.4 Inhalte 12
3.4.1 Hinweise auf unsagbare Inhalte 13
3.4.2 Verhältnis von Urheber und Inhalt 13
3.5 Ursachen 14
3.5.1 Zensurmaßnahmen des ZDFs 14
3.5.2 Konsequenz: Verweigerung von fremdbestimmter Kommunikation 15
3.6 Funktionen/Ziele 16
3.6.1 Politisches Schweigen 16
3.6.2 Bruch von Erwartungshaltungen 18
4 Resümee 20
5 Literaturverzeichnis 21
5.1 Primärtexte 21
5.2 Sekundärtexte 21

Eidesstattliche Versicherung IV
Anhang V

1 Einleitung

„Das Kabarett ist in Deutschland stets eine äußerst umstrittene Angelegenheit gewesen. Es hat seit seiner Entstehungsphase um 1900 eigentlich nie an Stimmen gefehlt, die es entweder begeistert gelobt oder scharf kritisiert haben.“ (Rothlauf 1994, 5) Zahlreiche Vorwürfe, das Kabarett sei plakativ, vordergründig und bloß ein banales Spiel mit dem Zeitgeschehen, postulieren eine Abgrenzung des Kabaretts von vermeintlicher Hochliteratur und sorgten dafür, dass das Genre historisch gesehen in den Literatur- und Theaterwissenschaften „kaum [zum] Gegenstand wissenschaftlicher Reflexion“ (ebd.) wurde. Ein exemplarischer Blick auf das tatsächliche Produktionsgeschehen beweist hingegen die Unzulänglichkeit jener elitär anmutenden Vorwürfe, die das Kabarett zu diffamieren ersuchen.

Ein deutscher Kabarettist, der sich in den letzten Jahrzehnten durch enorme Ansprüche an seine Auftritte, seinen sozialen Scharfsinn und sein auffälliges politisches Gespür auszeichnete, ist Gerhard Polt. 1942 in München geboren und in Bayern aufgewachsen studierte er politische Wissenschaft, Geschichte, Kunstgeschichte, Skandinavistik und Altgermanistik (vgl. Tesch 1985, 228). Neben Polts späterer Tätigkeit als Kabarettist war er als Dolmetscher, Hörspiel- und Buchautor tätig und arbeitete an zahlreichen Theater- und Fernsehproduktionen mit, etwa als langjährig aktiver Darsteller in der Kultsendung *Scheibenwischer* (vgl. ebd.).

In seinem Werk beweist Polt in komplex arrangierten „Nummern“ seine Kommunikationsvirtuosität. Dazu entpuppt er sich nicht nur als Meister des Redens, sondern auch des Schweigens. Als ein herausragendes Beispiel gilt der Auftritt Polts bei der im öffentlich-rechtlichen Rundfunk übertragenen Verleihung des Kleinkunstpreises 1980, wo der Kabarettist, anstatt einen Auftritt konventioneller Art aufzuführen, ein komplexes Zusammenspiel aus Kommunikationsverweigerung, Systemkritik, Medien-, Situations- und literarischer Selbstreflexion darbietet. Polts kalkulierter Einsatz von Reden und Schweigen stellt sich als hochgradig diskussionswürdig heraus und bildet den roten Faden der nachfolgenden Analyse.

2 Methodik

Textgrundlage

Die Analyse widmet sich vordergründig dem Schweigen als ein literarisches Phänomen mit Blick auf ein spezifisches Beispiel – Gerhard Polts Kabarettperformance bei der Verleihung des Deutschen Kleinkunstpreises 1980. Anstatt die dazugehörige schriftliche Vorlage „I sag nix.“ (Polt 2002, 750f.) aus seinem Gesamtwerk als Textgrundlage zu verwenden, erhält der

tatsächlich aufgeführte, im Anhang vollständig transkribierte TV-Auftritt aus folgenden Gründen den Vorzug: Polt entschied sich in seiner Performance für erhebliche inhaltliche und formale Abweichungen vom Skript, wobei hinsichtlich des Zusammenspiels von Reden und Schweigen insbesondere ein Blick auf Gesprächspausen notwendig ist – Leerstellen, die in der Vorlage nicht markiert sind. Ferner lassen sich durch Rückgriff auf den Auftritt weitere Facetten wie Dialektverwendung und Zuschauerreaktionen involvieren.

Theoretische Fundierung

Zum Verständnis der Funktionsweise des Kabaretts ist ein geweiteter Blick auf eine allgemeine Humortheorie notwendig, insbesondere die sogenannte Inkongruitätshypothese nach Mayerhofer (2016), die als psychologische Voraussetzung von Humor auf Polts Performance angewandt werden soll. Die Analyse stützt sich ferner auf Eva Rothlaufs *Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett* (1994) und die von ihr behandelten Kategorien des Kabaretts, sowie auf einen ihrer wichtigsten Vorredner: Jürgen Henningsen uns seine *Theorie des Kabaretts* (1967).

Trotz der primär literaturwissenschaftlichen Perspektive auf den Auftritt ist es unausweichlich, linguistische Kategorien sprachlicher Verständigung, insbesondere Roman Ossipowitsch Jakobsons Kommunikationsmodell („Linguistik und Poetik“, 1979) miteinzubeziehen. Die darin enthaltenen Sprachfunktionen werden in Pfisters *Theorie des Dramas* (1977) auf literarische Beispiele angewandt und sind ebenso für das Kabarett fruchtbare Kategorien für eine detaillierte Betrachtung.

Die Analyse orientiert sich durch ihre Fokussierung auf den Einsatz von Reden und Schweigen chronologisch an folgenden Kategorien, die durch Bellebaum (1992) in seiner Theorie des Schweigens herausgestellt werden und einen geeigneten Blickwinkel auf die Performance bieten: *Situationen*, *Beteiligte*, *Typen*, *Inhalte*, *Ursachen* und kommunikative *Funktionen* stellen die wesentlichen Analyseperspektiven auf Polts Kommunikationsstrategien dar.

3 Analyse:

3.1 Theoretische Grundannahmen

Die Analyse stützt sich auf einige kommunikations- und humortheoretische sowie kabarettspezifische Kategorien und Konstrukte. Während einige davon im Analyseverlauf erörtert werden, sollen die für den Fortgang grundlegendsten und allgemeingültigsten Prinzipien in Kürze vorangestellt werden.

3.1.1 Ambiguität und Polyfunktionalität nichtsprachlicher Kommunikation

Schweigen ist zunächst als „Aussetzen von Sprache“ (Assmann 2013, 51) eine eindeutig anthropozentrische Dimension, die sich von *Stille* als existenzialen, von menschlichem Tun und Wollen unabhängigen „Zustand“ („Stille“, DWDS 2021) unterscheidet. Das Schweigen ist als „Bestandteil *zwischenmenschlicher* Beziehungen“ (Bellebaum 1992, 14) vielmehr ein normier- und kategorisierbarer Teil menschlicher Interaktion und Kommunikation und kann multifunktional angewandt werden, wobei es aufgrund seiner variabel kontextualisierten Assoziierbarkeit (vgl. ebd., 9) und hochgradig ambigen Einsatzmöglichkeiten „immer wieder zu gravierenden Missverständnissen kommen“ (Assmann 2013, 51) kann. „Schweigehandlungen sind freilich unter Umständen schwierig zu verstehen, und sie erfordern dann manche, vielleicht unbefriedigt bleibende, Deutungen.“ (Bellebaum 1992, 9)

Um mit den semiotischen Grundbegriffen Bezeichner und Bezeichnetes zu agieren: Der Signifikant „Schweigen“ kann durch seine Unbestimmtheit eine Vielzahl an Signifikaten bezeichnen.[1] Im Umkehrschluss ist das Schweigen oftmals eines von vielen möglichen Signifikanten für ein und dasselbe Signifikat.[2] Die prekäre Bezeichner-Bezeichnetes-Relation erzeugt ein Feld der Unsicherheit in der Nutzung und Deutung von Schweigehandlungen: „Der gemeinte Sinn lässt sich nur erschließen oder erahnen, nämlich das verschwiegene Signifikat, für welches die Signifikanten im Text einstehen.“ (Hahn 2013, 37). Im Umkehrschluss bietet diese Vielschichtigkeit ein erhebliches Potenzial zur Verarbeitung in künstlerischer Produktion, weswegen der Einsatz des Schweigens als ästhetisches Mittel umso intensiver geprüft werden muss.

3.1.2 Unmöglichkeit, nicht kommunizieren zu können

Es ist ein Irrtum zu glauben, dass das „Aussetzen von Sprache […] Aussetzen von Kommunikation in einer Interaktionssituation“ (Assmann 2013, 51) bedeutet. Reden und Schweigen sind stattdessen als ebenbürtige Optionen menschlicher Kommunikation jeweils mögliche „Erwartungshorizont[e]“ (Hahn 2013, 29) konkreter Interaktionen. Der Kommunikationswissenschaftler Paul Watzlawick subsumiert diese Beobachtung im metakommunikativen Axiom seiner konstruktivistischen Kommunikationstheorie: „*Man kann nicht nicht kommunizieren*.“ (Watzlawick et al. 2011, 60) Watzlawick beschreibt als wesentliche Komponente menschlicher Interaktionen den Einsatz von „Pausen“ (ebd., S.58) jedoch nur als ein paralin-

[1] Assmann (2013) unterscheidet etwa *bedeutungsvolles* Schweigen (z.B. zustimmend, innig, trotzig, hilflos) von *strategischem* Schweigen (z.B. sozial normiert, Schweigen als Ausblendung der Wirklichkeit, strafend, repressiv…) als zwei mögliche Signifikate.
[2] Die Haltung *Trotz* etwa lässt sich sprachlich als auch nichtsprachlich ausdrücken.

guistisches Phänomen, das sich neben „Tonfall, Schnelligkeit oder Langsamkeit der Sprache, […] Lachen und Seufzen“ (Watzlawick et al. 2011, 58) reiht. Die Behandlung von Gesprächspausen als ein untergeordneter Nebenbereich von Kommunikation muss jedoch für die folgende Analyse revidiert werden, da sie nicht mit der Beobachtung vereinbar ist, dass das Schweigen vielseitig funktionalisierbar ist und als kommunikativ ebenbürtiges Pendant zum Reden angesehen werden muss (3.1.1). Schweigen markiert summa summarum nicht das *Ausbleiben* sprachlicher Kommunikation, sondern stellt ein komplexes interaktives *Mittel* dar, mit dem verschiedene sprachliche Ziele erreicht werden können.

3.1.3 Inkongruitätshypothese

„Natura enim nos, ut ante dixi, noster delectat error; ex quo, cum quasi decepti sumus expectatione, ridemus.“ (Cicero 1976, 376) Bereits Cicero subsumiert nach etlichen Beispielen, dass das menschliche Lachen unter anderem durch das pointierte Brechen von Erwartungen natürlicherweise erzeugt werden kann. Neuzeitliche Forschung kann diese Beobachtungen wissenschaftlich fundiert bestätigen. Der zugrundeliegende kognitive Prozess wird abstrakt als *Inkongruität* bezeichnet, die „Inkompatibilität zwischen mental generierten Erwartungen und der tatsächlich eintretenden Erfahrung. […] Humor tritt auf, wenn die Wahrnehmung der Umwelt die falschen Erwartungen bezüglich der Umwelt korrigiert.“ (Mayerhofer 2016, 165) Die hermeneutische Note dieser Begriffsverwendung ist nicht zu übersehen, wenn Humor als Diskrepanz der Erfahrungshorizonte zweier Subjekte verstanden wird. Diese Hypothese erfuhr eine Bestätigung durch psychologische Experimente, etwa von Nerhardt (1977), wobei eine antrainierte Erwartung, konkret das Gewicht eines zu tragenden Koffers, gezielt gebrochen und folglich eine humorvolle Reaktion bei den Proband*innen erzeugt wurde (vgl. Mayerhofer 2016, 165). Heutzutage geht man jedoch davon aus, dass Inkongruität nicht als universelles Erklärungsmuster für Humor herangezogen werden kann, sondern lediglich (wenn auch in der Praxis dominante) Teilbereiche abdeckt.

3.2 Gesprächssituation und Beteiligte

Kabarett – Cousine des Dramas?

Grundsätzlich beruht das breite Feld des Kabaretts auf einer dem Theater ähnelnden Konstellation aus Darstellendem und einem kollektiven Publikum, obgleich das Kabarett als Mischform dramatische, lyrische und epische Elemente beinhalten kann (vgl. Fleischer 1989, 136). Am sinnvollsten erscheint es jedoch, sich einer kabarettistischen Aufführungssituation unter der Linse dramatischer Kategorien anzunähern, was insbesondere aufgrund der performativen

Natur des Kabaretts geschehen muss, die dem Drama als darstellende Kunstform ähnelt und auch das Spektrum von Methoden aus dem Komödienrepertoire wie die Travestie, Parodie, Karikatur und Entlarvung für sich beanspruchen kann (vgl. Rothlauf 1994, 23).

> Kabarett steht tatsächlich unter den begrenzenden Bedingungen der ‚Einheit des Ortes und der Zeit', was sich nicht auf die Bühne allein bezieht, sondern das Parkett mit umfaßt. Im Gegensatz zum Schauspiel kann der Kabarettist aus der real-konkreten Situation des Raumes, in dem er spielt, nicht aussteigen. (ebd., 22f.)

Entscheidende Konsequenz dieser Beobachtung ist, dass eine vierte Wand, wie sie in vielen Subgenres des Dramas zur „Trennung von Publikum und Bühne" (Pfister 1977, 44) konventionalisiert ist, kein fester Bestandteil des Kabaretts ist.

Henningsen (1967) elaboriert diese Kommunikationssituation mit Blick auf den Darstellenden, indem er davon ausgeht, dass Kabarettist*innen gleichzeitig a) die durch die Rahmensituation eingebettete Figur, b) den/die humorvolle(n) und anklagende(n) Kabarettist*in und c) sich selbst als Person darstellen (vgl. Henningsen 1967 19f.) – eine Beobachtung, die sich womöglich mit brechtianischer Verfremdung in Verbindung bringen lässt, da jene die Differenz zwischen Darsteller*in und Rolle ebenfalls wahrnimmt und als ästhetisches Mittel nutzt.

Im Publikum habe sich laut Rothlauf (1994) trotz der antiillusionistischen Konzeption des Kabaretts eine tendenziell passive Rezeptionshaltung habitualisiert (vgl. Rothlauf 1994, 21). „Die Aktivierung des Publikums entsteht durch Erzwingen von geistiger Arbeit beim Aufnehmen von Informationen, die, verstümmelt gesendet, vom Adressaten aus Eigenem ergänzt werden. Der Kabarettist muss also über den Informationsstand seines Publikums Bescheid wissen" (ebd.). Die Beobachtung postuliert also, dass das Kabarett intendierte, durch das Publikum zu schließende Leerstellen kreiert, um die Tendenz fehlender mentaler Partizipation zu durchbrechen. Daraus lässt sich schließen, dass die Relation zwischen Figuren- und Zuschauerinformiertheit entweder kongruent[3] oder durch einen Informationsvorsprung der Zuschauer*innen geprägt ist[4], jedoch hat das Publikum in der Regel in keinem Fall einen nicht aufholbaren Informationsrückstand inne.[5]

Des Weiteren existieren hinsichtlich der Gesprächssituation weitere konstituierende Merkmale des Kabaretts: Zunächst lässt sich beobachten, dass das Genre eine ungemein dichte Form der Informationsvermittlung darstellt, was insbesondere auf die der performativen Kommunikationssituation geschuldete zeitliche Begrenztheit zurückzuführen ist:

---

[3] z.B. in parodistischen Formaten oder Travestien, die nur gelingen, wenn das Publikum den Prätext kennt, auf den angespielt wird.
[4] z.B. in Karikaturen
[5] Verwendung der Termini nach Pfister (1977), vgl. S.79-89.

> Kabarett ist episodisch. Es besteht meist aus einzelnen ‚Nummern', diese sind relativ kurz, werden in der Regel nur lose durch einen übergreifenden Titel zusammengehalten und häufig durch ‚black-out' beendet. [Das Kabarett] hat keine Zeit, Expositionen einzublenden und dramatische Entwicklungen vorzubereiten. Es kann das Publikum nicht umständlich mit Informationen füttern[.] (Rothlauf 1994, 22)

Ferner greift das Kabarett durch seine enorme Beschränkung auf Sprachlichkeit in der Regel nur auf begrenzte außersprachliche Mittel zurück: „[D]as Ensemble ist klein, Requisiten werden sparsam benutzt, Bühnentechnik ebenfalls." (ebd.) Dieser Umstand ist insbesondere auf die spezielle Wirkabsicht des Kabaretts zurückzuführen: „Man verzichtet darauf, Illusionen zu erzeugen, Sprachstil und -duktus, Mimik und Ausstattung müssen sich innerhalb des Rahmens halten, den das Parkett bietet." (ebd.)

3.2.1 Fernsehen und Film – Beispiele *narrativer* Kommunikation

Schauspiel besitzt insoweit einen historischen Bezug zu Filmaufzeichnungen, als dass letztere ursprünglich als technische Möglichkeit verstanden wurden, dramatischen Text zu reproduzieren (vgl. Pfister 1977, 47). Die Verwandtschaft beider Ausprägungen äußert sich in ihrer plurimedialen Struktur und in der Regel kollektiven Produktion und Rezeption (vgl. ebd.). Dennoch überwiegen im Vergleich die konzeptionellen Unterschiede von dramatischen Auftritten und filmisch-aufgezeichneten Formaten. Zwischen die eigentliche Performance und das Publikum schiebt sich nämlich die *narrativ* dokumentierende Kameralinse ein, die Kommunikationshaltung, -normen und -reichweite perspektivierend und filternd modifiziert. Während bei einem konzeptionell dramatischen Auftritt, wie er in der Praxis des Kabaretts überwiegt, mit einer „geschlossenen szenischen Einheit in einem raum-zeitlichen Kontinuum" (ebd.) gearbeitet wird, wird bei einer Fernsehübertragung die Kontinuität aufgelöst, das Geschehen fragmentiert und mittels „Einstellungsgröße, Einstellungsperspektive, Einstellungskonjunktion (Schnitt, Überblende usw.), Belichtung und Kamerabewegung" (ebd., S. 48) modifiziert. „Der Betrachter eines Films […] wird nicht, wie im Drama, mit dem Dargestellten unmittelbar konfrontiert, sondern über eine perspektivierende, selektierende, akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz – die Kamera […]." (ebd.) Knapp gesagt stellen alle filmischen Formate also „ein ‚vermittelndes Kommunikationssystem' dar, erfüll[en] eine Erzählfunktion" (ebd.).

In diesem Sinne wird die TV-Ausstrahlung von Polts Performance als eine fundamentale mediale Veränderung zur üblichen Gesprächssituation im Kabarett wahrgenommen und bloßgestellt. Der Grundproblematik zweier in Konflikt stehender Kommunikationssysteme schenkt Polt daher enorme Aufmerksamkeit. Ironischerweise beginnt der Auftritt mit der analytischen Prüfung der vorliegenden medialen Grundkonstellation: „Es is', es is' jetzt im Fern-

sehn. [Lachen.] Wir sind ja mittendrin, äh, im Medium“ (Polt 2010, 04:15) Ein Umstand, der eine illusionistische Rezeption von Beginn an mit verfremdender Kühle unterbindet und die Aufmerksamkeit für eine medial transformierte Rezeptionserfahrung schärft.

> Ja, gut dann möcht' ich doch amal bitten die Fernsehzuschauer zu vergleichen. Mir ham zweimal fünf Minuten, sind zehn Minuten. Ich dreh' jetzt die Uhr um, ge? [Polt dreht die Uhr.] Wenn's bei Ihnen dann auch genau zehn Minuten sind, dann stimmt's. Wenn's bei Ihnen zum Beispiel nur acht sind, ja dann fehlen zwei Minuten. [Lachen] (ebd., 04:33)

Offensichtlich wird zunächst folgendes: Die Aufführung, die die Fernsehzuschauer*innen rezipieren, ist eine andere als das Programm, das das vor Ort anwesende Publikum betrachtet. Dem Fernsehen steht die hier thematisierte Möglichkeit des Schneidens (und Herausschneidens) zur Verfügung. Die vor Ort bestehende zeitliche Kontinuität kann in der TV-Übertragung problemlos aufgebrochen, der Auftritt somit nachhaltig modifiziert werden.

Ebenjene Fragmentierung von Polts Auftritt in Einzelsequenzen ist folglich auch beobachtbar: Für die Aufzeichnung muss zwar ferner eingestanden werden, dass teils sehr lange an Kameraeinstellungen festgehalten wird, allerdings jegliche Potenziale des Arbeitens mit Filmtechnik durchaus genutzt werden. Nach langem Verharren in einer „amerikanischen“ Einstellung mit minimaler Kamerabewegung (04:19-05:07) wechselt die Aufzeichnung zwischen Nahaufnahmen zur Hervorhebung von Polts Mimik (z.B. 05:07-05:17, 05:56-06:12, 06:25-06:28), Seitenansichten mit besonderem Fokus auf die Sanduhr (z.B. 05:17-05:56, 06:12-06:25), Publikumsporträts zum Aufzeigen humorvoller Reaktionen (z.B. 06:28-06:31) und der totalen Einstellung, wobei Polt und Publikum gleichermaßen sichtbar sind als Indiz für die Aufführungssituation (z.B. 08:10-08:26). Diese Gegebenheiten filmischer Verarbeitung bilden einen wesentlichen Kontrast zur „konstante[n] Entfernung und konstante[n] Perspektive“ (Pfister 1977, 48) zwischen Zuschauer*innen und Darstellendem vor Ort. Dieses stabile Verhältnis einer raumzeitlichen Kontinuität ist auch prinzipiell gegen die durch die TV-Übertragung gegebene (in 3.5.1 unter dem Stichwort *Zensur* näher behandelte) Möglichkeit des Herausschneidens immun.

3.2.2 Ökonomisierung von Kommunikation im Fernsehen

Zügig offenbart Polt den ökonomischen Druck, den die mediale Verschiebung mit sich bringt. Das Fernsehen ist eine Plattform ökonomisierter Kommunikation, ein Ort des Redens. Schweigehandlungen hingegen, die sich laut Assmann (2013) und Bellebaum (1992) in der Praxis als ambig und missverständlich erweisen, erscheinen mit der Natur dieses Mediums inkompatibel, weswegen derartige Kommunikationsformen in der Ausstrahlungspraxis prinzipiell minimiert werden. Dazu kommt, dass auch die Wirtschaftlichkeit ausgestrahlter Schweigehandlungen zu bezweifeln ist, was den entscheidenden pragmatischen Konflikt zum

Kommunikationsmedium Fernsehen aufwirft. „Was meinen Sie, was das kostet?“ (Polt 2010, 05:35), wendet sich Polt nach einigen Sekunden des Schweigens direkt an das Publikum, das mit ausgedehntem Applaus auf Polts desillusionierende Aussage reagiert. Jede Sekunde der Sendezeit gilt als kostbare Ressource, mit der sparsam umgegangen werden muss und die möglichst reichhaltig gefüllt sein sollte.

Der zugrundeliegende ökonomische Druck der Kommunikationssituation wird durch das Aufstellen der Sanduhr gleich zu Beginn des Beitrags symbolisiert. „Mir ham zweimal fünf Minuten, sind zehn Minuten.“ (ebd., 04:33) Polts Zeit in der Öffentlichkeit ist nicht nur endlich, sondern auch genau festgelegt, um Schemata und Strukturen der Sendung zu genügen. Dass diese Vorgaben als Beschränkungen wahrgenommen werden, bekräftigt Polt in trotzigen Aussagen wie „ich soll ja hier auftreten“ (ebd., 08:02).

Das Fernsehen als durchökonomisierter Raum „in aller Öffentlichkeit“ (ebd.) wird konkret von der Sphäre des Privaten abgegrenzt – letztere funktioniert nach anderen Prinzipien: „Wenn ich des jetzt hier privat, verstehen Sie, daheim bei mir machen tat, da wär's preiswerter“ (ebd., 05:55). Schweigen besitzt im Privaten einen völlig anderen Impetus. Es ist als fester Teil der Alltagskommunikation nicht markiert, da der private Raum keinen ständigen ökonomischen Drang nach quantitativ maximaler und möglichst eindeutiger Kommunikation mit sich bringt. Dass hingegen öffentlich ausgestrahlte Schweigehandlungen einen fatalen Normbruch darstellen, zeigt sich an Polts absurd-komischem Vorschlag zum artifiziellen Schließen der von ihm kreierten Leerstelle: „Man könnt' ja auch, sag mer moi, vielleicht im Fernsehen, kann man ja so Drachenflieger über'm Wetterstein oder so was spiel'n lassen, ja.“ (ebd., 07:07) Der Vorschlag ist nicht willkürlich festgelegt: Das kulturelle Gedächtnis Deutschlands kennt die zu wenig lukrativen Sendezeiten in beliebig langen Sequenzen mit Volksmusik unterlegten, zumeist die Alpen abbildenden Panoramabilder im Rundfunk, die als einfach zu produzierender Lückenfüller fungieren und verhindern, dass die Kontinuität des Sendegeschehens unterbrochen wird.

3.2.3 Divergierende Gesprächsnormen zwischen Kabarett und Fernsehen

Jedoch ist Kommunikationsmaximierung als quantitativer Gesichtspunkt nicht das einzige konstituierende Merkmal des Fernsehens. Auch auf qualitativer Ebene haben die Inhalte strengen Normen zu folgen. „Beinah hätt ich scho' wieder 'en Fehler g'macht, ge?“ (ebd., 10:01), zügelt sich Polt, nachdem er einen Versuch thematisch offenen Redens im Keim erstickt. Hiermit adressiert er die Problematik einer aus Perspektive des Kabaretts als unfrei empfundenen Sendekultur, die unterbindet, dass Polt das Fernsehen zu einem politi-

schen Medium der Meinungsäußerung funktionalisiert. Der Rundfunk wird stattdessen als eine restriktive Kommunikationsplattform bloßgestellt, in der akkurates und fehlerhaftes Verhalten genau definiert sind. Dies steht in einem offensichtlichen Konflikt zum weitaus freier gestalteten Instrumentarium des Kabaretts, das sich insbesondere durch seine kritische Haltung zum Zeitgeschehen charakterisiert. Rothlauf (1994) subsumiert mit Blick auf das Kabarett im Fernsehen Unterschiede in der teleologischen Ausrichtung beider Medien, die laut ihr gänzlich unterschiedliche Ziele verfolgen:

> Die Krankheit der Satire im Fernsehen ist vor allem eine allgemeine Unsicherheit: Was darf ich? Wo sind die öffentlich-rechtlichen Grenzen? Wann wackelt mein Stuhl? Wie liegen die Einschaltquoten? – Die Frage nach dem echten Wesen der Satire kann sich so nicht stellen, da diese nicht aus Berechnung, sondern aus einem moralischen Anspruch heraus nach der Beseitigung des als schädlich Erkannten trachtet, indem sie es der Lächerlichkeit preisgibt. (Rothlauf 1994, 31)

Soll ein derartig offenes Kommunikationsformat wie das Kabarett jedoch mit den Prinzipien des Fernsehens fusioniert werden, kann das Resultat nur eine stark beschnittene, unwirkliche Art der Darbietung sein – ein Anspruch, dem Polt durch seine unkonventionelle Vorgehensweise einer oberflächlich unpolitischen, scheinbar unkritischen Performance gerecht wird. Der TV-Auftritt wird als pervertierte, von ästhetischen Normen des Kabaretts erzwungenermaßen abweichende Art der Darstellung inszeniert, wirkt gestellt und befremdlich, als drohe ständig die Gefahr vor Fehlern, die der vorherrschenden Sendepraxis widersprächen und Polt zur Ausweichstrategie des Schweigens zwängen.

Historisch gesehen blickt gerade das ZDF auf eine Mediengeschichte zurück, in der es sich nur knapp gegen eine Vereinnahmung durch die deutsche Regierung behaupten konnte: Nur zwei Jahrzehnte vor Polts Auftritt brachte der damalige Bundeskanzler Konrad Adenauer einen Gesetzesentwurf für ein staatlich gelenktes Fernsehen ein und scheiterte nur durch Gegendruck aus oppositionellen Bundesländern in Form einer Klage vor dem Bundesverfassungsgericht (vgl. Mendelson 2020). Vorwürfe einer auffällig regierungsfreundlichen Berichterstattung hingen dem ZDF noch Jahrzehnte nach – zahlreiche Politiker*innen fungieren bis in die Gegenwart als Anteilseigner des öffentlich-rechtlichen Rundfunks und können dort (mit Grenzen) Einfluss ausüben (vgl. ebd.).

Polt macht gerade auf diesen Missstand aufmerksam, indem er die möglichen, normverletzenden „Fehler“ (Polt 2010, 10:01) öffentlicher Kommunikation als solche deklariert und der Versuchung widersteht, sie zu begehen. „Obwohl ich zugeb'n… also ich muss zugeb'n, also reizen tat 's mi' schon, dass i was sag.“ (ebd., 09:06) Als Kabarettist sollte Polt politisch sein, als Auftretender im ZDF darf er gerade dies nicht. Zusammenfassend steht er im Zwiespalt zwischen zwei sich widersprechenden Normsystemen, denen er jeweils genügen soll.

Schweigen als ambiges Kommunikationsmittel schlägt ebendiese Brücke: Indem Polt Leerstellen erzeugt, weist er kritisch auf das hin, was in einer nicht übertragenen Performance hätte sein können, erfüllt aber zugleich die biederen Forderungen des ZDFs an eine oberflächliche weiße Weste des Auftretenden, der keine rechtlichen „Fehler“ begeht.

3.3 Typen des Redens und Schweigens

Ein beachtlicher Teil an Kommentaren und Rezensionen zu Polts Performance stellt die Tatsachen vereinfacht dar, indem sie unterstellen, Polt würde die acht Minuten Sendezeit lediglich schweigen, ohne dass sie dabei seine kalkulierte und durchfunktionalisierte Balance aus Reden und Schweigen in seiner Gänze berücksichtigen. Um Missverständnissen abzuwenden, sollen nun exemplarisch die wichtigsten von Polt angewandten oder thematisierten Typen kommunikativer Rede- und Schweigehandlungen herausgestellt werden.

3.3.1 Meta-Kommunikation

„Obwohl durch (manches) Schweigen anderen etwas mitteilbar ist, reicht diese Botschaft allein nicht immer aus, um sich zu verständigen. Es kann nämlich erforderlich sein, das eigene Schweigen […] zu erläutern.“ (Bellebaum 1992, 17) Es ist offensichtlich, dass auch Polt sein Publikum nicht ohne „Vorwarnung“ mit seinem Schweigen konfrontiert, sondern stattdessen einen Wechsel der Kommunikationsebenen vollzieht: Passagen des Schweigens sind in der Regel eingeleitet, etwa durch Erläuterungen, wie „Also ich sag da zehn Minuten lang nichts, na?“ (Polt 2010, 04:49) oder der reflexiven Feststellung: „Also aus mir ist nichts herauszubringen.“ (ebd., 08:07) Polt gibt konkret „Information über die Information, eine Meta-Information“ (Bellebaum 1992, 17), die sich wie folgt funktionalisieren lässt:

> Die […] Motivation für eine […] Thematisierung und Bewußtmachung des Sprachcodes liegt häufig in einer gestörten Kommunikation, in einem Nicht-mehr-Funktionieren der Kommunikation aufgrund von zu großen Divergenzen zwischen den Codes – oder, genauer, den Subcodes – der einzelnen Dialogpartner, die diese veranlaßt, metasprachlich über ihre Sprache zu sprechen. (Pfister 1977, 163)

Polt provoziert durch seine plakativ auf seine Schweigehandlungen hinweisenden Meta-Kommentare ein intensives Nachdenken über die gesellschaftlich und medial normierten Kulturen und Kontexte des Schweigens. Dennoch neigt Polt nicht zur Vereindeutigung jener Schweigehandlungen und hält deren Ambiguität aufrecht – Begründungen und Motivationen für sein Schweigen, wie der Hinweis auf die rechtliche Verantwortlichkeit (genauer in 3.4.2) werden nur implizit und nachträglich geliefert, was den Grad der Irritation (und die Zahl damit einhergehender humorvoller Reaktionen) erhöht.

3.3.2 Phatische Kommunikation

In seiner Performance versucht Polt, das Publikum in längeren Schweigepassagen nicht in Passivität versinkend „alleine“ zu lassen. Stattdessen tätigt er direkt an das Publikum gewendete Sprechakte, die vordergründig nur der Kontakterhaltung dienen. Eine solche „Einstellung auf den KONTAKT, oder […] die PHATISCHE Funktion, offenbart sich in einem überschwänglichen Austausch ritualisierter Formeln oder zieht sich durch ganze Dialoge hindurch mit dem bloßen Zweck, Kommunikation zu verlängern.“ (Jakobson 1979, 91)

„So. [Lachen]“ (Polt 2010, 06:17) oder „Ja, ja. [Lachen]“ (ebd., 05:24) dienen als Orientierungspunkte in ausgedehnten Schweigepassagen, die keinen inhärenten informatorischen Gehalt besitzen. Ferner sind auch Phrasen wie „Ja. Die Zeit vergeht, ge?“ (ebd., 05:20) nicht informativ und dienen lediglich der Erhaltung der kommunikativen Verbindung zwischen Publikum und Darstellendem. Auffällig ist im Detail, dass Polt in seiner Rolle zwar Kommunikation unterbinden, jedoch den Kontakt zu seinem Publikum nicht abbrechen möchte. Phatische Ausdrücke halten die Gesprächssituation einer Performance vor Publikum aufrecht und sind ein Zeichen an die Zuschauer*innen, dass sie dem Kabarettisten durchaus präsent sind und dass Polt nicht für sich selbst (privat oder hinter einer vierten Wand) schweigt.

3.3.3 Zitieren

Als Typ des Redens, in dem der Urheber spricht, während der Vortragende lediglich als Medium fungieren würde, erwähnt Polt das Zitieren, das er für seine eigene Kommunikationssituation in Erwägung zieht, um aufgrund der fehlenden Urheberschaft selbst als nicht verantwortlich gelten zu können. Das Zitieren ist in seiner gesellschaftlich normierten Form bei Angabe des Urhebers (im Gegensatz zum Plagiat) nicht sanktionierbar und daher ein geeigneter Baustein für Polts Performance, in der er zwar Inhalte darbieten, sich selbst als Person jedoch nicht durch sie belastbar machen würde. „Ich könnte zitieren. Versteh'n 'S? Weil na hab's ja i ned g'sogt, sondern g'sogt hat's der andere. Sog mer moi für so a Rechtsabteilung, die soll'n sich an den wenden, na? [Lachen] Doch nicht an mich, he, he!“ (Polt 2010, 10:38)

Aussagen sind als Sprechakte potenziell schädlich, insbesondere vor einem zahlenmäßig enormen TV-Publikum. Umso wichtiger erscheint es Polt deswegen, sich seiner rechtlichen Verantwortlichkeit zu entziehen und durch das Thematisieren der Praxis des Zitierens stattdessen auf den schmalen Grat zwischen freier Meinungsäußerung und rechtlicher Verantwortlichkeit aufmerksam zu machen. Durch das Zitieren setzt er sich geschickt über das gesellschaftlich normierte, „verordnete Nicht-Reden in der Öffentlichkeit über […] Personendaten“ (Bellebaum 1992, 22) hinweg, ohne dafür belangt werden zu können.

3.4 Inhalte

Zeitgeist des Kabaretts

Rothlauf (1994) stellt fest, dass „das Kabarett seit der Jahrhundertwende und noch stärker nach dem Zweiten Weltkrieg ein wichtiger Faktor kulturellen Lebens geworden ist und enge Beziehungen zur Literatur- und Kunstentwicklung bestehen.“ (Rothlauf 1994, 5) Dieser Beobachtung liegt der enorme Drang des Kabaretts nach Aktualität zugrunde. Hierdurch weist das Genre eine hohe Sensibilität für gesellschaftlichen Wandel auf, was im Gegenzug ein stabilisierendes „Traditionsbewußtsein“ (ebd.) zurückhält und das Kabarett zu einer dynamischen Gattung macht. Fest steht laut Rothlauf (1994), dass das Kabarett das „Zeitstück“ im Theater obsolet gemacht und ersetzt hat (vgl. ebd., 19), indem es als mittlerweile etablierteste darstellende Diskussionsplattform für das Zeitgeschehen fungiert.

Perspektive und Haltung der Informationsvermittlung

Die progressive, (sozial-)kritische Grundhaltung des Kabaretts ist im Vergleich zum konservativer agierenden öffentlich-rechtlichen Fernsehen bereits angeklungen.

> Kabarett [sucht] nach den Bruchstellen in unserem Wissen […]: politische Ordnungen ebenso wie Überzeugungen, Verhaltensweisen und sittliche Normen, Sprachgebrauch und Handlungen. Dabei geht es […] um […] den latenten Widerspruch im Bewußtsein des Publikums, das verschiedene Vorstellungen in verschiedenen Schubladen abgelegt hat, weil sie nicht zueinander passen. (ebd., 27)

Das Kabarett wird ferner als ein Genre charakterisiert, dass jene Kritik aus der Perspektive der „Unteren“ ausübt. Die Inhalte werden subjektiv aus einem spezifischen Blickwinkel dargeboten, anstatt dass sie „neutral“ mit Rückgriff auf sachliche Argumente angetastet werden. „Thema des Kabaretts ist nicht die Obrigkeit, sondern das Unertanenbewußsein, nicht die Wirtschaft, sondern das Selbstverständnis des düpierten Konsumenten, nicht das Fernsehen, sondern die Fernsehgläubigkeit“ (Henningsen 1967, 14). Dieses Selbstverständnis ist ein wesentlicher Faktor, warum das Kabarett in der Literaturwelt lange nicht ernst genommen wurde und seine Art der Informationsvermittlung und seinen literarischen Anspruch wiederholt rechtfertigen musste.

In seiner Performance belässt es Polt nicht dabei, bloße Leerstellen zu kreieren. Bestimmte Themenfelder werden direkt angesprochen, andere in Form von (unterdrückten) Hinweisen oder dekontextualisierten Annäherungen umkreist oder als vermeintliche Leerstellen im Schweigen inszeniert.

3.4.1 Hinweise auf unsagbare Inhalte

„Obwohl ich zugeb'n… also ich muss zugeb'n, also reizen tat 's mi' schon, dass i was sag. [Lachen]“ (Polt 2010, 09:06) In dieser Aussage eröffnet Polt, dass es einerseits Dinge gibt, die sich aussprechen lassen, während das Kommunizieren bestimmter Themen gerade unterdrückt wird. Mit der Bemerkung „Also aus mir ist nichts herauszubringen.“ (ebd., 08:07) demonstriert Polt beispielhaft, dass er der eigenen Versuchung standhalten kann, frei zu sprechen. Stattdessen erfüllt er zwar die medialen Normen eines Fernsehauftritts, bringt die von ihr aufgezwungenen Repressionen jedoch implizit durch die diskrepante Darstellung von Ideal und Realität der Kommunikationssituation zur Sprache. Die Leerstelle ist ganz im Sinne Watzlawicks nur eine vermeintliche – ihre kontextuelle Einbettung verleiht ihr einen durch die Rezipient*innen deutbaren, kritischen Gehalt.

Exemplarisch lässt sich sehr konkret feststellen, wie sich aus angeblicher Inhaltsleere ein informativer Gehalt entwickeln kann. Polt postuliert an einer Stelle, wenn man Namen nenne, werde es „sehr deutlich.“ (ebd. 09:35), doch beweist die Umsetzung seiner Ankündigung zunächst das Gegenteil: Polt wählt zunächst Namen ohne einen sinnstiftenden Kontext. „Ja. Aber es gibt so Namen, die, mei... Schmidt“ (ebd,, 10:07). Dieser Bezeichner gewinnt sein Bezeichnetes erst durch die Fortführung von Polts Namenliste und kann durchaus spezifisch in der Auflistung über die kontextuelle Einbettung (Genscher, Vogel, Tantler) durch das implizite Publikum als zeitgenössische Politiker erkannt werden (vgl. ebd.). Polt belässt es aber dabei, die Namen nur zu *nennen*, sodass die Frage nach der Funktion in ihrem an dieser Stelle nicht motivierten Auftreten offen bleibt und der eigentliche Wert des informativen Gehalts in vorliegendem Beispiel ironisch revidiert wird.

3.4.2 Verhältnis von Urheber und Inhalt

Dass Inhalte einen Urheber belasten können, beleuchtet Polt auch aus der Perspektive der Rechtsprechung, wobei er das Schweigen als eine der möglichen Reaktionen vor Gericht darstellt. „Sie, für so Rechtsabteilungen das Ungünstige ist ja, das Schlechteste, was man machen kann, wenn man Namen nennt, 'en Vornamen und 'en Nachnamen. Dann wird's sehr deutlich, na?“ (ebd., 09:35) Stattdessen zu schweigen, offenbart sich als eine Alternative, die die Möglichkeiten, sich selbst belastbar zu machen, erheblich einschränkt.

Es wurde bereits festgestellt, dass Polt als kommunikative Variante, um sich seiner rechtlichen Verantwortlichkeit zu entziehen, auf die Technik des Zitierens zurückgreift. Als Zitierender begreift sich Polt nicht als Urheber, sondern als Überträger einer Information. Jedoch beweist folgendes Beispiel aus seinem Auftritt, dass die Grenzen der Beteiligung nicht

so klar sind, wie sie auf den ersten Blick scheinen. Zitierende gestalten entgegen erster Erwartungen die Kommunikationssituation wesentlich mit, fungieren als narrative Filter, die etwa auf Auswahl, kontextuelle Einbettung und Akzentuierung des Zitats Einfluss üben können, auch ohne Urheber*in zu sein. Polt kann etwa durch das Zitieren Reinhard Hippens vor einer großen Öffentlichkeit auf die prekäre Situation des Kabaretts aufmerksam machen und damit durchaus eine eigene politische Haltung demonstrieren (vgl. Polt 2010, 11:04). Polt als Sprecher ist in dieser Situation zwar nicht der Urheber, doch kann er in seiner Performance autonom kommunikative Funktionen festlegen, die in diesem Fall nicht von Reinhard Hippen, sondern von Polt ausgehen.

Das Ende seiner Performance besiegelt Polt durch das Vortragen des Sinnspruchs „Reden ist Silber, Schweigen ist Gold." (ebd., 11:43), ein Text, der durch seine Etablierung im kulturellen Gedächtnis den Status einer allgemeinen Kenntnis innehat, somit als urheberlos gelten und keine Konsequenzen für den Vortragenden im Fernsehen bedeuten kann.

3.5 Ursachen

Dadurch, dass Polt die Hintergründe für seine ästhetischen Entscheidungen offen lässt, animiert er sein Publikum, der Recherche nach seinen Absichten nachzugehen, um etwaige inhaltliche Leerstellen zu schließen. Dem wird nun Folge geleistet, indem das Kapitel weitere Quellen zum damaligen Medienereignis untersucht und Bezüge zu Polts Performance hergestellt werden.

3.5.1 Zensurmaßnahmen des ZDFs

Nachforschungen offenbaren explizit, dass Polt mit den rigiden Forderungen des öffentlichen Rundfunksystems aneinandergeraten ist. Ein ZDF-Redakteur untersagte Polt nach Sichtung der Vorlage, dass der Kabarettist den Namen „Old Schwurhand" für den damaligen, meineidigen Innenminister Zimmerman verwenden könnte (vgl. Casper 2007, 27:53).

> Die Zimmermann-Anspielungen unterblieben, weil es das ZDF so wollte; geplant und geschrieben waren sie, sie wurden sogar schon einmal öffentlich dargebracht. […] Polt hatte sich die Rolle eines Feuerwehrmannes geschrieben, der in einem Theater Wache hält und mit der Garderobiere ratscht. Dabei gerät dem Brandmeister […] allerlei Brenzliges in die Spritze: Zimmermann eben und sein sagenhafter Eid […]. (Spiegel 17, 1980, 257)

Polt würde laut seiner Kontaktperson zum ZDF seine vertraglichen Vereinbarungen verletzen: Wenn er dem Sender Schäden bereiten würde, hätte der Kabarettist die Kosten selbst zu tragen (vgl. Casper 2007, 29:00). In einem Interview zitiert Polt den Redakteur wie folgt: „ ‚Lassen Sie den Namen Old Schwurhand aus der Sendung, sonst wird die Sendung zu lang.' […] Und dann wurde ich stumm. Und da hab i no denkt, dann sagst halt nix mehr. Dann kann mer

nimmer viel passiern. En Preis hab i schon, also sog i nix mehr.“ (Casper 2007, 27:53 & 30:30)

3.5.2 Konsequenz: Verweigerung von fremdbestimmter Kommunikation

Nachdem ihm die Durchführung seines ursprünglichen Vorhabens offiziell untersagt wurde, „kündigte der Kabarett-Preisträger eine ‚Rede zur Satire-Freiheit im Fernsehen‘ an“ (Denzer 2020). Dass das Resultat weniger die Form einer Rede besitzt, schließt die thematische Rückkopplung nicht aus, wie es die Beispiele aus 3.2.3 belegen, die sich insbesondere mit den medialen Einschränkungen im Fernsehen auseinandersetzen. Jedoch lassen sich auf Basis der Hintergrundinformationen noch stichhaltigere Referenzen aufdecken.

Die Entscheidung, sein Programm zwei Minuten kürzer zu gestalten, als ihm eigentlich zur Verfügung stände, verliert mit Kenntnis der Aussage des ZDF-Redakteurs seine Willkür, denn dieser hatte unter ebenjenem Vorwand der beschränkten Länge der Sendung die Zensurmaßnahme durchgeführt. Die herausgekürzte Zimmermann-Affäre wäre womöglich der geeignetste Kandidat, um diese zwei Minuten andauernde Leerstelle zu füllen, die letztendlich als provozierender, dem Sender als Adressaten geltender Seitenhieb gelten muss. Allein die Tatsache, dass Polt eine Sanduhr auf der Bühne platziert, thematisiert sehr präzise die Problematik der Länge der Sendung als Running Gag während der Performance. Weitere Hinweise spitzen den Verdacht zu, dass insbesondere die ZDF-Redaktion als implizite Rezipient*innen fungieren: „Ja, es gibt ja, i mein, is' klar, es gibt halt die Situation, dass ich zum Beispiel an Beitrag hab, halt von 'er gewissen Zeit, nö? Inhaltlich. Aber es steht halt mehr Zeit zur Verfügung.“ (Polt 2010, 06:52)

Zudem erhalten die Passagen, in denen Polt das Thema rechtlicher Verantwortlichkeit verarbeitet, einen völlig neuen Impetus und eine stärkere Motivation, sobald den tatsächlichen Rezipient*innen die Drohungen des Senders, Polt bei Vertragsbruch zur Verantwortung zu ziehen, bekannt sind. „Sie, für so Rechtsabteilungen das Ungünstige ist ja, das Schlechteste, was man machen kann, wenn man Namen nennt, 'en Vornamen und 'en Nachnamen.“ (ebd., 09:35), eine Anspielung, die bei textimmanenter Rezeption ins Leere zielt. Der Kabarettist selbst gibt folgende Erklärung in einem Interview: „[I]ch fühlte mich in einer gewissen Weise damals bedroht, weil mir der Redakteur gesagt hat: Ich sollte in dem, was ich sage, den Namen Old Schwurhand […] nicht verwenden. Sonst würde die Sendung zu lang, hieß es. Und das fand ich einfach komisch, absurd. Und dieses ‚zu lang‘, dass eine Sendung zu lang ist, weil etwas drin ist, was man nicht sagen soll, das hat mich dazu motiviert zu überlegen, was ist Länge? Wann wird es zu lang?“ (Täuschel, 2017)

Resultierend lässt sich sagen, dass Polt auch seine Vorgesetzten im ZDF als intendiertes Publikum erschließt. Die Hauptursache seiner Schweigehandlungen ist nur durch Eingeweihte entschlüsselbar. Polt drückt aus, dass er kein agendakonformes Sprechrohr sein will, das sich einer rigiden Zensur beugt, sondern es bevorzugt, autonom zu kommunizieren als eigenständiger Absender (oder Verweigerer) von Inhalten.

3.6 Funktionen/Ziele

Schließlich stellt sich die Frage, was Polts ästhetische Entscheidungen „bewirken, erbringen, leisten, bezwecken“ (Bellebaum 1992, 30) – kurz: die Funktionalität seiner Rede- und Schweigehandlungen. Es wurde bereits festgestellt, dass das Kabarett durch seine „Popularität […] zu einer Institution im gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Leben, ein Forum öffentlicher Meinungsbildung, ein kritisches Korrektiv parlamentarischer Demokratie, ja ein Beweis für ‚westliche Meinungsfreiheit‘ [wird].“ (Rothlauf 1994, 8) Als kritische Kommunikationsplattform versteht sich das Kabarett „als Stimme der Vernunft in der Verkleidung der Satire“ (Neuhaus 2019, 88), ferner als „ein Instrument der Aufklärung im klassischen Sinn: durch Mündigkeit soll Freiheit realisiert werden, wobei geistige und politische Freiheit als Einheit verstanden werden.“ (Rothlauf 1994, 27) Die universelle Anwendbarkeit dieser recht präskriptiv anmutenden Forderung soll an dieser Stelle nicht angezweifelt werden. Dennoch besitzt der Anspruch, abstrakt gesagt eine „Gegen-Instanz zum herrschenden Machtdiskurs“ (Neuhaus 2019, 88) darzustellen, eine wesentliche Schnittmenge zu Polts konkreter Performance, deren destruktiver Charakter trotz Einschränkungen durch den Sender durchaus „bestehende Ordnungen an[tastet]“ (ebd., 26) und diese durch das Erzeugen von Zweifel schwächt (vgl. ebd.).

3.6.1 Politisches Schweigen

Ernst Piper zeichnet im Gesamtoeuvre Polts dessen eindeutig politische Note nach: „Gerhard Polt steht […] in seiner Weise in der Tradition der litérature engagée“ (Piper 2019, 93) – ein Befund, der auf die vorliegende Performance voll und ganz zutreffen kann: Im Zentrum stehen hier zentrale Missstände der unfreien Medienwelt Deutschlands, die mit zensorischen Maßnahmen die freie Meinungsäußerung des individuellen Künstlers aus politischen Gründen beschneidet.

Polt nimmt durch seine Schweigehandlungen konkret eine Protesthaltung ein. Ein Umstand, den Assmann (2013) zur Kategorie des „trotzigen“ Schweigens rechnen würde: Als „Zeichen der Widersetzung […] kommuniziert es Auflehnung“ (Assmann 2013, 55f.) gegen

bestehende Machtstrukturen, konkret die Fähigkeit des Rundfunks, nach Belieben ihre narrative Medialität für zensorisches Herausschneiden von aus Sicht der Senderideologie „unangemessen“ anmutenden Passagen zu missbrauchen. Weil Polt für große Teile schweigt, existiert kurioserweise kein anstößiger Inhalt, der einer Kürzung bedürfen würde. Indem Polt sich stattdessen gewissermaßen selbst zensiert, erklärt er diese Praxis für überflüssig und unangemessen. Ein schweigender Künstler stellt oberflächlich keine Gefahr für die Senderichtlinien dar, doch ist der dahinterstehende Sprechakt *Trotz* ein implizites Zeichen der Auflehnung.

Polts Selbstzensur ist groß angelegt und reicht über seine Schweigehandlungen hinaus: Er lenkt mit Nachdruck den Fokus stark auf die durch eine Sanduhr symbolisierte, ablaufende Sendezeit, indem er seine Fernsehzuschauer*innen explizit darum bittet, die verstreichende Zeit zu vergleichen (vgl. Polt 2010, 04:33). „[Polt dreht die Uhr.] Wenn's bei Ihnen dann auch genau zehn Minuten sind, dann stimmt's. Wenn's bei Ihnen zum Beispiel nur acht sind, ja dann fehlen zwei Minuten. [Lachen]“ (ebd., 04:37) Dadurch, dass Polt die erste der zwei fünfminütigen Perioden schon nach drei Minuten für abgelaufen erklärt, macht er ebenjene prophetische Ankündigung unterschlagener Sendezeit wahr, sodass der Eindruck entsteht, das ZDF hätte zwei Minuten seiner Aufführung herausgeschnitten. Ein (oft als tatsächlicher Beweis für eine Kürzung missverstandener) Kunstgriff, der die potenziell zensorische Narrativität einer Fernsehsendung in den Vordergrund rückt, während unmittelbar aufgeführtes Kabarett vor einem anwesenden Publikum dieses Mittel nicht kennt. Polt simuliert zusammenfassend also, wie einschneidend das Fernsehen in die Darbietung von Kunst durch subtilen Einsatz ihrer Narrativität eingreifen kann. Politische Kunst wie das Kabarett ist durch solche Maßnahmen besonders gefährdet.

Exkurs: Politisches Schweigen in der Musik

Polts Selbstzensur als politisches Mittel war keine Premiere. Zahlreiche Künstler, denen politische Unterdrückung widerfahren war, wandten den Verzicht auf sprachliche Kommunikation an, um eine Haltung des Protests einzunehmen. Ein herausragendes Beispiel aus der Musikgeschichte stellt das von Arkady Ostrovsky 1966 geschriebene und durch Eduard Anatoljewitsch Chil interpretierte Lied *Я очень рад, ведь я наконец возвращаюсь домой* („Ich bin sehr glücklich, dass ich wieder nach Hause komme.“) dar, für das zwar ein konkreter Text geplant war, dieser jedoch unter der strengen Zensur der Sowjetunion als nicht publizier- und aufführbar galt (vgl. Bortnowska 2010). Inhaltlich sollte das Lied von der Heimkehr eines durch die Prärie reitenden Cowboys handeln, ein thematisches Feld, das sich nicht mit sozialistischer Ideologie vereinbaren ließ (vgl. ebd.). Die Frustration des Künstlers Ostrovsky

mündete in eine boykottierende Protesthaltung, sodass dieser als Resultat eine vollständige Vokalisierung des Textes vornahm, wovon lediglich der Titel ausgenommen wurde (vgl. Bortnowska 2010). Dieses musikalische Beispiel arbeitet in seiner Konzeption analog zu Polts Performance: Als Antwort auf Zensurmaßnahmen wird der sprachliche Gehalt in Form einer Vokalise dermaßen reduziert, dass ein enormes Spannungsverhältnis zur Erwartungshaltung an ein Lied russischer Estrada entsteht. Die an Absurdität grenzende Auffälligkeit, die hierdurch erzeugt wird, provoziert eine nähere Beschäftigung mit dem Werk und den Hindernissen bei seiner Entstehung.

3.6.2 Bruch von Erwartungshaltungen

„Kabarett ist Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums.“ (Henningsen 1967, 9) Dies umfasst sowohl deklaratives Wissen, etwa solches um die „geschichtlich-gesellschaftliche Realität“ (ebd., 24), als auch prozedurales Wissen über Abläufe, etwa Konventionen und Regeln des Genres. Es verwundert kaum, dass Polts „Nicht-Ereignis“ (Anonym 2009) im Bayerischen Rundfunk als Bruch mit geltenden Kommunikationsstandards mit Samuel Becketts Drama *Warten auf Godot* verglichen wurde (vgl. ebd.), das sich gerade durch die *Verweigerung* von Handlung als konstituierendes Gattungsmerkmal auszeichnet. Polts Auftritt wendet sich ebenso heftig gegen Genrekonventionen – die des Kabaretts und des Fernsehens. Dieses Ziel wird ästhetisch auf eine Weise erreicht: Das aktive Brechen mit bestehenden Erwartungshaltungen, bzw. Inkongruenz auf theoretischer Ebene dient als eines der wichtigsten Auslöser von Humor (vgl. Mayerhofer 2016, 165) in der vorliegenden Performance.

Umkehrung von Kommunikationsstandards

Als Gefangener zwischen zwei Normsystemen ist sich Polt über potenziell unerfüllte Zuschauererwartungen an einen politischen, kritischen und zugleich unterhaltenden Kabarettisten im Klaren. Ferner behauptet der Text, zu ahnen, dass die unorthodoxe Vorgehensweise befremdlich wirken muss, weswegen Polt ironisch gebrochen eine gelangweilte Reaktion im impliziten Publikum erwartet: „Ja, i woaß scho, des ziagt si, ge? [Lachen]“ (Polt 2010, 06:35) „Des“, also ausgedehnte, die Grenzen und Konventionen des Mediums sprengende Schweigehandlungen, sind hypothetisch alles andere als ein Garant für die Gunst seines Publikums. Die Zuschauer*innen würdigen jedoch sein Schweigen insbesondere dann, wenn Polt die unübliche Gesprächssituation zum Thema macht. „Ja, des is' zäh wie Sirup, ich weiß es. [Lachen] Des kann ganz schön fade werden. [Lachen]“ (ebd., 07:23) Die Ursache der humorvol-

len Reaktionen lässt sich durch die Inkongruitätshypothese stützen: Schweigen ist in dieser konkreten Situation nicht üblich und daher Auslöser des Lachens.

> Schweigen ist […] zutreffend als soziales Handlungsmuster bezeichnet worden […]. Als Mitglied einer Gesellschaft/sozialen Bezugsgruppe muß man wissen, wann, wo und unter welchen Umständen nicht gesprochen werden darf. Im richtigen sozialen Kontext gilt Schweigen als höflich, angemessen, klug, verständlich, im falschen als unpassend, störend, verletzend, und/oder wird mißverstanden. (Bellebaum 1992, 10)

Schweigen ist an sozial normierte „Erwartungen und Einstellungen“ (ebd.) geknüpft. Im vorliegenden Kontext einer Fernsehübertragung sind Schweigehandlungen jedoch nicht gerade erwartbar, sodass diese auffälligerweise die medialen Rezeptionserwartungen unterminieren. Der Widerspruch zu bestehenden Schemata hinsichtlich der Gesprächssituation wird aufgedeckt mit dem Resultat von Humor auf Seite der Rezipient*innen. Die Auslassung „erzwingt beim Zuschauer Eigenaktivität und arbeitet mit seinen unterbewußten Assoziation.“ (Rothlauf 1994, 23)

Auch auf das Fernsehen bezogen ergibt sich eine Kongruenz von Polts Methodik des Normbruchs und der Inkongruitätshypothese: Der Kabarettist macht Schweigehandlungen zum Hauptgegenstand seines Auftritts, anstatt gemäß kontextgegebenen, medialen Standards ökonomische Kommunikationsmaximierung zu betreiben.

Umkehrung der Informationsverteilung

Bei der theoretischen Betrachtung kabarettistischer Gesprächssituationen wurde festgestellt, dass das Genre typischerweise an Informationskongruenz oder -vorsprung der Zuschauer*innen festhält. Dieser Anspruch ist mit Polts eigentümlicher Performance nicht vereinbar, nimmt man als Publikum etwa die Anwesenden oder Fernsehzuschauer*innen und nicht die Beteiligten in der ZDF-Redaktion an. Zu gering sind für diese Gruppen die Hinweise auf die Ursachen von Polts Rede- und Schweigehandlungen. Diesem Teil des Publikums war Polts konkreter Konflikt mit dem ZDF nicht präsent – erst nach dem „Eklat“ (Denzer, 2020) wurden die Hintergründe ermittelt und öffentlich diskutiert. Somit besitzt jene Performance aufgrund des Informationsvorsprungs des Darstellenden eine völlig neue Rezeptionserfahrung, die mit der komplementären Genrekonvention nicht vereinbar ist. Diese spontane Umkehrung der Rezeptionshaltung bietet im Umkehrschluss das Potenzial für eine humorvolle Reaktion im Publikum. Eine passive Rezeptionshaltung, wie sie sich laut Rothlauf (1994) eingebürgert habe (vgl. Rothlauf 1994, 21), wird aktiv unterbunden: Die Zuschauer*innen sind ständig dazu angehalten, ihre diskrepante Informiertheit zu schließen und den Wissensvorsprung Polts einzuholen. Spärlich gesäte Hinweise auf die Hintergründe seiner ästhetischen Entscheidung, Schweigehandlungen zu integrieren, etwa Polts Deut auf die bereits angeklungene rechtliche

Verantwortlichkeit öffentlichen Redens, transformieren das Genre zu einem anspruchsvollen, analytischen Entschlüsselungsprozess, dessen Humorpotenzial gerade nicht in der durch höhere Publikumsinformiertheit vereindeutigten, passiven Konsumption eines Sketches besteht.

4 Resümee

Die Analyse konnte exemplarisch zeigen, dass Polt in seiner Performance zur Verleihung des Kleinkunstpreises 1980 Reden und Schweigen kalkuliert einsetzt und mit komplexen, hochfunktionalisierten Facetten versieht. In seiner achtminütigen Rede- und Schweigezeit deckt der Kabarettist nicht nur die Ökonomisierung des Redens im Fernsehen auf, sondern macht auch durch die künstliche Gestaltung einer inhaltlichen Leerstelle auf die ihm widerfahrenen, zensorischen Einschränkungen aufmerksam. Dabei spielt Polt im Einklang mit der Inkongruitätshypothese mit den Erwartungen des Publikums an einen sprachlich dicht konstruierten, die Sendezeit vollständig durch Redezeit nutzenden Auftritt, indem er seine Inhalte gerade nicht vordergründig, sondern implizit, mittels kalkuliert eingesetzten Schweigens vermittelt. Polt differenziert verschiedene Gesprächsebenen, um neben diesen Schweigehandlungen den Kontakt zum Publikum aufrechtzuerhalten und seinem Schweigen rechtfertigende Lautstärke zu geben: Ähnlich wie vor Gericht schweigt Polt, um sich nicht belastbar zu machen. Zur Befreiung von rechtlicher Verantwortlichkeit sucht er Lösungen wie das Zitieren als Kommunikation ohne Urheberschaft oder das Nennen von im kollektiven Gedächtnis verankerten Sinnsprüchen. Ein Exkurs in die Musikgeschichte der Sowjetunion hat gezeigt, dass Polts Umgang mit zensorischen Repressionen nicht unkonventionell ist: Arkady Ostrovsky provoziert in seinem vollständig vokalisierten Lied eine nähere Beschäftigung mit den Ursachen dieser ästhetischen Entscheidung.

Wie lautstark die Wirkung von Polts Auftritt gewesen ist, beweist die trotzige Reaktion des ZDFs, die Verleihung des Kleinkunstpreises fortan nicht mehr zu übertragen (vgl. Denzer 2020) und sich stattdessen selbst über die eigene Überrumpelung durch die Mittel des Kabaretts in Schweigen zu hüllen.

5 Literaturverzeichnis

5.1 Primärtexte

Cicero, Marcus Tullius (1976): *De oratore. Über den Redner. Lateinisch/Deutsch.* Stuttgart: Reclam.

Jakobson, Roman (1979): „Linguistik und Poetik.“ In: Elmar Holenstein/Tarcisius Schelbert (Hgg.): *Roman Jakobson. Poetik. Ausgewählte Aufsätze. 1921-1971*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 83-121.

Polt, Gerhard (2010): *Gerhard Polt - Verleihung des Kleinkunstpreises 1980.* [YouTube-Video.] <https://www.youtube.com/watch?v=Qw_ihEIxlbA> (zuletzt aufgerufen am 01.01.2021).

Polt, Gerhard (2002): „I sag nix“ In: Gerhard Polt (Hrsg.): *Circus Maximus*. Frankfurt a. M.: Fischer, S.750-751.

5.2 Sekundärtexte

Anonym (1980): „Mit Scheren gepflastert.“ In: *Der Spiegel* 17, S.255-257, <www.spiegel.de/spiegel/print/d-14328882.html> (zuletzt aufgerufen am 08.12.2020).

Anonym (2009): „Gerhard Polt. Anti-Programm.“ In: *BR24*, <www.br.de/nachricht/gerhard_polt_antiprogramm100.html>.

Assmann, Aleida (2013): „Formen des Schweigens.“ In: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hgg.): *Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI.* München: Wilhelm Fink, S.51-68.

Bellebaum, Alfred (1992): *Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform.* Opladen: Westdeutscher Verlag.

Bortnowska, Maria (2010): „Мистер Трололо.“ In: *Российская газета*, Woche 56 (5135), <www.rg.ru/2010/03/18/hil.html> (zuletzt aufgerufen am 27.12.2020).

Casper, Ute (2007): *Gerhard Polt. Ein Portrait von Ute Casper.* Zürich: Kein & Aber.

Denzer, Stephan (2020): „Der Deutsche Kleinkunstpreis.“ In: *Unterhaus Mainz*, <www.unterhaus-mainz.de/kleinkunstpreis/geschichte> (zuletzt aufgerufen am 09.12.2020).

Fleischer, Michael (1989): *Eine Theorie des Kabaretts, Versuch einer Gattungsbeschreibung*. Bochum: Brockmeyer.

Hahn, Alois (2013): „Schweigen, Verschweigen, Wegschauen und Verhüllen.“ In: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hgg.): *Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI.* München: Wilhelm Fink, S. 29-50.

Henningsen, Jürgen (1967): *Theorie des Kabaretts.* Ratingen: Henn.

Hippen, Reinhard (1994): „Ein Begriff macht Geschichte“. *Lebendiges Rheinland-Pfalz. Zeitschrift für Wirtschaft, Wissenschaft und Kultur*, 31.3, S. 5.

Koelbl, Herlinde / Polt, Gerhard (2012): *Gerhard Polt und auch sonst. Im Gespräch mit Herlinde Koelbl.* Zürich/Berlin: Kein & Aber.

Mayerhofer, Bastian (2016): „Mehrdeutigkeit und Humor.“ In: Nicolas Potysch/Matthias Bauer (Hrsg.), *Deutungsspielräume. Mehrdeutigkeit als kulturelles Phänomen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 163-174.

Mendelson, Ben (2020): „Als Konrad Adenauer einen BRD-Staatsfunk wollte – und scheiterte. In: *Übermedien*, <www.uebermedien.de/55638/als-konrad-adenauer-einen-brd-staatsfunk-wollte-und-scheiterte/> (zuletzt aufgerufen am 04.01.2021).

Nerhardt, Göran (1977): „Operationalization of Incongtuity in Humour Research: A Critique and Suggestions.” In: Anthony Chapman/Hugh Foot: *It's a Funny Thing, Humour*. Oxford: Pergamon, S. 47-51.

Neuhaus, Stefan (2019): „Begründung der Jury.“ In: Irene Zanol / Dieter Distl (Hgg.): *Im Grenzbereich von Literatur und Politik. Ernst-Toller-Preis-Reden 1997-2018.* Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 87-90.

Piper, Ernst (2019): „Laudatio.“ In: Irene Zanol / Dieter Distl (Hgg.): *Im Grenzbereich von Literatur und Politik. Ernst-Toller-Preis-Reden 1997-2018.* Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 91-96.

Pfister, Manfred (1977): *Das Drama. Theorie und Analyse.* München: Wilhelm Fink.

Rothlauf, Eva (1994): *Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett. 1945-1989.* Diss. Universität Erlangen-Nürnberg.

„Stille“, In: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, < www.dwds.de/wb/Stille> (zuletzt aufgerufen am 03.01.2021).

Täuschel, Annika (2017): „Gerhard Polt – Interview zum 75. Geburtstag. Lachen – nur eine von mehreren Möglichkeiten.“, <www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/gerhard-polt-interview-zum-75-geburtstag-100.html> (zuletzt aufgerufen am 09.12.2020).

Tesch, Siegfried (1985): *Die neuen Stars des deutschen Films*. München: Heyne.

Watzlawick, Paul / Beavin, Janet H. / Jackson, Don D. (2011): *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, 12. unveränderte Auflage. Bern: Huber.

Universität Augsburg

Philologisch-Historische Fakultät
Lehrstuhl für

Neuere Deutsche Literaturwissenschaft

Eidesstattliche Versicherung *

Hiermit versichere ich

Name, Vorname	Gabber, Steven
geboren am	21.11.1996
Matrikelnummer	1437112

an Eides statt, dass die vorliegende, dieser Erklärung beigefügte Hausarbeit mit dem Thema:

Durch wenig viel ausdrücken. Kulturen des Schweigens bei Gerhard Polt.

im Wintersemester des Studienjahres 2020/21 selbständig und ausschließlich mit den im Literaturverzeichnis angegebenen Quellen und Hilfsmitteln angefertigt wurde.

Augsburg, den 01.02.2021
Datum

Steven Gabber
eigenhändige Unterschrift

* Diese Erklärung ist der in eigener Person erstellten Hausarbeit als Anhang beizufügen. Arbeiten ohne diese Erklärung werden nicht angenommen. Auf die rechtlichen Konsequenzen einer falschen Eidesstattlichen Erklärung wird hiermit hingewiesen (vgl. APrüfO der Universität Augsburg, § 13 Abs. 6 u. § 19 Abs. 1, 5 u. 6).

Anhang

Anhang 1: Selbst angefertigtes Transkript von Gerhard Polts Performance 1980 im ZDF; Beginn: 04:15

Zeit	
00:00	[ZDF] Andere Frage, vielleicht gleich auch an Herrn Polt, mit der, der diesjähriger
00:08	Kleinkunstpreisträger im Bereich des Kabaretts ist, und zwar im klassischen Begriff des Kabaretts:
00:16	Herr Polt, Sie haben auch gesehen was Aernschd Born macht. Ist das für Sie noch Kabarett?
00:22	[Polt] Selbstverständlich. [ZDF] Und wenn ja, warum? Gehört zum Kabarett,
00:28	oder ist es von mir ein Missverständnis, gehört da nicht beispielsweise auch das Mittel des Lachens dazu?
00:34	Über die meisten Lieder von… von Aernschd Born kann man ja gar nicht mal in dem Sinne lachen,
00:39	dass einem das Lachen im Halse stecken bleibt, wie man das häufig bei Ihnen kann,
00:42	sondern das ist ja wirklich eine ganz – teilweise verinnerlichte – Art des betroffen Machens.
00:46	[Polt] Ja, aber beim Kabarett darf man doch auch weinen, oder?
00:50	[ZDF] Ja, darf man schon, das war ja auch wirklich nur eine Verständnisfrage.
00:54	[Polt] Na, na. Entschuldigung, aber i mein bloß. [Born] Aber wer behauptet denn, dass das was
00:59	ich mache Kabarett ist? Also das höre ich jetzt zum ersten mal.
01:02	[ZDF] Ja das mag vielleicht natürlich das Missverständnis sein,
01:04	dass wir uns hier bei der Verleihung des Deutschen Kleinkunstpreises befinden.
01:09	[Born] Ein Chanson. [ZDF] Ja, ist richtig. Ich zieh die Frage zurück,
01:13	ob das Kabarett ist. Aber an Herrn Polt nun schon die Frage: Was sie machen ist schon Kabarett?
01:19	[Polt] Ja, manchmal schon. [ZDF] Und manchmal?
01:23	[Polt] Auch nicht. [ZDF] Jetzt zum Beispiel machen Sie kein Kabarett?
01:27	[Polt] Nein, jetzt sind wir ja ganz privat beieinander. Für's Fernsehen ganz privat.
01:33	[ZDF] …Wirkung, Herr Polt. Hat Kabarett in Deutschland eine Wirkung?
01:40	[Polt] Ja, also in Südtirol bestimmt. In Deutschland, das kann ich... weiß ich nicht.
01:48	Ich weiß es nicht genau ich kann des nicht beantworten, weil ich's nicht weiß.
01:52	[ZDF] Merken sie kein Echo auf das, was Sie tun, beispielsweise?
01:56	[Polt] Doch, sicher. Also zum ersten in finanzieller Art. Und dann gibt

02:03	es manchmal Leute, die, die rühren sich halt, nicht? Die kommen und sagen 'Servus, wie geht's?'
02:08	und dann frage ich auch zurück 'Wie geht's?' und so. Also durchaus Resonanzen.
02:20	[Hanns Dieter Hüsch] Also soweit ich das überblicken kann, müssten eigentlich diese Zeilen von dem Freund und Kollegen Gerhard Polt selbst gelesen werden. Aber während der sich noch am Sammeln ist…
02:36	Denn den deutschen Kleinkunstpreis in der Sparte Kabarett erhält der Satiriker Gerhard Polt.
02:43	[Applaus]
02:52	In seinen bis zur Verwechselbarkeit vorangetriebenen Darstellungen des
02:59	kleinen Mannes gelingt es ihm... gelingt es ihm ohne denunziatorische Pointierung
03:08	- Jetzt kommt's - mit erhellendem Ingrimm - steht hier - und für jedermann verständlich
03:29	auf Missstände des Zeitgeistes aufmerksam zu machen. Gerhard Polt nutzt am konsequentesten
03:39	die Möglichkeiten des Mediums Fernsehen. In seinen genrehaften Szenen einem großen
03:43	Fernsehpublikum als scheinbar harmlose Unterhaltung präsentiert sind alle möglichen
03:48	Wirkungsformen des Kabaretts versteckt. Nicht zuletzt auch der Sprengstoff der großen Politik.
03:53	Gerhard Polt setzt im besten Sinne die Tradition der Münchner Volkssänger fort. Gerhard Polt. [Applaus]
04:15	[Polt] Es is', es is' jetzt
04:22	im Fernsehn. [Lachen]
04:23	Wir sind wir ja mittendrin, äh, im Medium, he, he! Sa' mer herin, ja. Sin mer herin. Ja, gut dann
04:33	möcht' ich doch amal bitten die Fernsehzuschauer zu vergleichen. Mir ham zweimal fünf Minuten,
04:37	sind zehn Minuten. Ich dreh' jetzt die Uhr um, ge? [Polt dreht die Uhr.] Wenn's bei Ihnen dann auch
04:42	genau zehn Minuten sind, dann stimmt's. Wenn's bei Ihnen zum Beispiel nur acht sind,
04:47	ja dann fehlen zwei Minuten. [Lachen]
04:49	Ja. [Applaus]
04:49	Naja. Ich mein, eh, ich sag ja nix, ge? Also ich sag da zehn Minuten lang nichts, na?
05:01	[Lachen] Und, äh, und die zwei Minuten hätt'
05:08	ich auch nix g'sagt. Ha, ha! [Lachen]
05:10	Ja. [Lachen]

05:14	Ja. Schau' mer moi. [Polt blickt auf die Uhr.] [Lachen]
05:20	Ja. Die Zeit vergeht, ge? [Lachen]
05:24	Ja, ja. [Lachen]
05:30	Ja. Ja, i mein so zwei Minuten,
05:35	he? Was meinen Sie, was das kostet? Ha, ha! [Lachen]
05:38	[Applaus]
05:50	's kost' a Schweinegeld. [Lachen]
05:55	Sag mal: Wenn ich des jetzt hier privat, verstehen Sie, daheim bei mir machen tat,
06:01	da wär's preiswerter, ha ha! [Lachen]
06:04	Nö? Aber sag mer moi hier, so im Fernsehen, ha, des macht schon was aus. Wie viel ham mer jetza? [Polt blickt auf die Uhr.]
06:13	[Lachen] Ja, es san noch knapp zwei Minuten.
06:17	So. [Lachen]
06:33	Ja.
06:35	Ja, i woaß scho, des ziagt si, ge? [Lachen]
06:52	Ja, es gibt ja, i mein, is' klar, es gibt halt die Situation, dass ich zum Beispiel an Beitrag hab,
07:00	halt von 'er gewissen Zeit, nö? Inhaltlich. Aber es steht halt mehr Zeit zur Verfügung.
07:07	Man könnt' ja auch, sag mer moi, vielleicht im Fernsehen, kann man ja so Drachenflieger über'm
07:13	Wetterstein oder so was spiel'n lassen, ja. [Lachen]
07:17	So. [Lachen]
07:23	Ja, des is' zäh wie Sirup, ich weiß es. [Lachen]
07:33	Des kann ganz schön fade werden. [Lachen]
07:43	So, jetzt ham mer's gleich. So, die ersten fünf Minuten ham mer schon. [Polt dreht die Uhr um.]
07:50	Jetzt ham mer noch amal fünf Minuten.
07:52	[Lachen] So. Ja, ich mein, also ich komm jetzt zum Wesentlichen. Möcht' ich schon kommen,
08:02	weil ich soll ja hier auftreten und ich sag's in aller, in aller Öffentlichkeit:
08:07	Also aus mir ist nichts herauszubringen. [Lachen]

08:12	I bin doch ned bled! Ha, ha! [Lachen] [Applaus]
08:28	I hab doch koa Rechtsabteilung hinter mir. [Lachen]
08:33	Ich mein, wenn's drauf ankommt, sag' mer moi, öh, dann kann ich mir vielleicht einen
08:38	Advokat leisten, n' Rechtsanwalt vielleicht sag' mer mal pekuniär für eine Instanz.
08:43	[Lachen] Nö? Ha! Aber so a Rechtsabteilung,
08:47	Sie! Ha, ha, ja, die ham Zeit. [Lachen] Ja. [Applaus]
08:58	Außerdem hab ich a Familie. So, naja, es werd scho, so allmählich.
09:06	[Lachen] Obwohl ich zugeb'n… also ich muss zugeb'n,
09:10	also reizen tat 's mi' schon, dass i was sag. [Lachen]
09:17	Ja? Also! Weil irgendwie, äh, verstehen S'? Na, wenn ich jetzt zum Beispiel, ehm, sag'n tat, weil wissen
09:35	Sie, für so Rechtsabteilungen das Ungünstige ist ja, das Schlechteste, was man machen kann,
09:41	wenn man Namen nennt, 'en Vornamen und 'en Nachnamen. [Lachen]
09:44	Dann wird's sehr deutlich, na? Aber wenn ich zum Beispiel sag'n tat, sag mer moi, net sagen,
09:54	erwähnen. Äh. [Lachen]
09:57	Sag mer moi so Namen wie an Löwen... äh, na, sog i ned.
10:01	[Lachen] Beinah hätt ich scho' wieder 'en Fehler g'macht, ge?
10:06	Ha, ha! [Lachen]
10:07	Ja. Aber es gibt so Namen, die, mei... Schmidt
10:12	[Lachen] Äh, Genscher, Vogel,
10:18	Tantler, he, he! [Lachen]
10:24	Ja. Na, aber. Ja, na, na. Also. Na, na, i sog nix. Aber, aber wissen 'S, was i machen könnte?
10:34	Jetzt hob i's. Sie, wissen 'S, was i machen könnte, ich könnte… [Polt blickt auf die Uhr.]
10:38	Naja, mir ham noch a bissl Zeit - Ich könnte zitieren. Versteh'n 'S? Weil na hab's ja i ned g'sogt, sondern
10:46	g'sogt hat's der andere. Sog mer moi für so a Rechtsabteilung, die soll'n sich an den wenden, na?
10:53	[Lachen] Doch nicht an mich, he, he!
10:56	Zitieren, ja, so a Zitat. Heut hab i erst eins g'hert, also, oder gelesen, der

	hat g'sogt,
11:04	dass der Reinhard Hippen, das is' der Leiter vom Deutschen Kabarettarchiv hier in Mainz is' des,
11:10	also a wunderbares Archiv, da hat er g'sogt, öh, des Zitat war ungefähr so:
11:15	Also es wäre schon wichtig, dass man so ein Privatinteresse und so eine Aktivität
11:21	unterstützt - versteh'n 'S, hat er g'sagt - na, weil sie kulturpolitisch wichtig ist. Und
11:26	dann hat er, glaub' ich, in dem Zitat gleich daraufhin g'sagt: Sehr geehrter Herr Hippen,
11:30	wir erlauben uns, mitzuteilen, dass wir also und so weiter des streichen müssen. Naja aber das
11:35	wollte ich nicht sagen eigentlich da. [Lachen] [Applaus]
11:36	Ich wollt was ander's... Ich wollte... Ich wollt... Jetzt, glaub' ich, hob i's.
11:43	Ja, jetzt weiß i's. Ich wollt sog'n: Reden ist Silber, Schweigen ist Gold. Schau' mer moi,
11:52	was das für Konsequenzen hat. Ha, ha! [Applaus.]